



SARAH VAUGHAN

FA 046

BIRTH OF BE BOP

WICHITA - NEW YORK - 1940-1945



MAX ROACH

OSCAR PETTIFORD

DON BYAS

GEORGES WALLINGTON

DIZZY GILLESPIE

FRAMER & ASSOCIÉS S.A.

BIRTH OF BOP

«Les grands génies du be bop étaient de vrais intellectuels de la musique qui, d'une façon ou d'une autre, possédaient la capacité de combiner l'âme, l'émotion et l'intelligence dans une forme d'art spontanée et bouillonnante»

(Michael Brecker)

Be Bop. Est-il dans le vocabulaire du jazz un terme qui, à l'heure actuelle, soit plus employé à tort et à travers, plus galvaudé ? On ne refait pas l'histoire et se réclamer d'un héritage vieux d'un demi-siècle ne signifie pas pour autant réussir à en perpétuer l'esprit. Celui d'une révolution à la fois protéiforme et unique, née d'une conjonction sans équivalent de talents, dans un cadre historique et sociologique bien déterminé.

Le Be Bop ne sortit pas spontanément tout armé du cerveau de l'un ou l'autre de ses "pères-fondateurs" dispersés aux

quatre coins des USA. Les prémices en émergèrent, dans la sueur et les larmes, chez quelques-uns de ces irréductibles qui ne savaient pas se contenter de monter dans un train mis sur rail par d'autres. « Je me suis mis à penser qu'il fallait aller au-delà. Parfois, j'entendais dans ma tête ce que je voulais jouer, mais je n'arrivais pas à l'exprimer » avouera Charlie Parker. Dizzy Gillespie, Kenny Clarke, Thelonious Monk et quelques autres vivaient le même dilemme. Ayant repoussé, à force de travail, les limites de la technique instrumentale, dotés de fortes personnalités, leur conjugaison ne pouvait que se résoudre en une stupéfiante et somptueuse explosion.

On peut estimer, en bonne justice, que la formation présentée à l'Onyx Club, dans la 52^{ème} Rue en janvier 1944, sous la direction bicéphale de Dizzy Gillespie et d'Oscar Pettiford fut, historiquement, le



ONYX CLUB, MAY 1944 : FREDDIE WEBSTER, SID CATLETT, SCOOPS CARRY, TRUMMY YOUNG, LEONARD GASKIN, BUDD JOHNSON, SNAGS ALLEN, DIZZY GILLESPIE, HAROLD "DOC" WEST.



ONYX CLUB, JANVIER 1945 : HAROLD "DOC" WEST, BASS GONZALES, DIZZY GILLESPIE, OSCAR PETTIFORD, JOE GUY, JOE SPRINGER, GUS JOHNSON.

premier orchestre bop. Il ne pût offrir une musique réellement novatrice qu'à l'issue de recherches souterraines menées au long d'une époque qui, certes, ne s'y prêtait guère mais explique en même temps cette impérieuse nécessité ressentie par quelques-uns de construire un jazz différent en lui redonnant une virginité.



Depuis 1936, la «Swing Craze» bat son plein. Benny Goodman, bien malgré lui, en a été sacré «Roi» par un public d'adolescents, élément moteur de cette nouvelle folie, au comportement proche de celui des fanatiques du rock : l'essentiel est d'être là et de participer en manifestant bruyamment. Quitte à couvrir la musique. Leur insatiable appétit de distraction et de danse déclencha un phénomène d'une incroyable ampleur. Benny Goodman, Tommy Dorsey, Jimmy Dorsey, Glenn Miller, Bob Crosby, Artie Shaw, Charlie Barnet, Woody Herman

sont quelques-uns des noms qui représentent, dans les histoires du jazz, la partie visible de l'iceberg. S'y ajoutait une foule d'orchestres de variétés qui, par l'adjonction à leur répertoire de quelques pièces «swing», s'étaient mis au goût du jour. Devant l'étendue d'un marché qui semblait sans limites, des musiciens comme Gene Krupa, Claude Thornhill, Charlie Spivak, Alvino Rey, Harry James, Teddy Powell, jusqu'alors «sidemen» de formations illustres, décidèrent de créer leur propre orchestre.

Ces ensembles swing avaient pour tâche essentielle de faire danser, grâce à un répertoire joué avec un poli dans l'exécution qui leur convenait tout particulièrement, un public par essence conservateur. Répertoire qui n'était pas toujours sans qualités : Benny Goodman fera appel, comme arrangeur, à Fletcher Henderson et Tommy Dorsey débauchera de son côté Sy Oliver qui avait contribué à établir la réputation de Jimmie Lunceford.

Les principaux bénéficiaires de cette «Swing Craze» étaient, bien entendu, les orchestres blancs. Duke Ellington, Cab Calloway, Jimmie Lunceford, Count Basie connaîtront un joli succès et nombre de formations moins connues subsisteront plutôt bien que mal, mais les dés étaient pipés. Aucun d'entre eux, par exemple, n'avait accès régulièrement aux émissions radiophoniques sur lesquelles se bâtissaient les réputations, alors que Glenn Miller était l'attraction principale du show *Make Believe Ballroom* et Benny Goodman celle de *Let's Dance*. Un état de fait imputable plus aux conditions sociologiques qu'aux chefs d'orchestre eux-mêmes. Avec les engagements de Lionel Hampton, Teddy Wilson et Charlie Christian, Goodman s'efforcera, à ses risques et périls, de rompre les barrières de la ségrégation. Exemple suivi par Charlie Barnet, Artie Shaw, Woody Herman... Il n'empêche.

Si le public noir fêtait sans restriction les orchestres blancs venus se produire à

Harlem, semblable situation ne pouvait que générer un ressentiment parmi bon nombre de jeunes musiciens noirs. Pour eux, les leaders blancs dont la popularité égalait celle des stars actuelles du rock, se remplissaient les poches en offrant une version abâtardie de ce qu'avaient créé les grands musiciens noirs. Opinion entachée d'une part d'injustice s'expliquant par le fait qu'il leur était quasiment impossible de faire entendre leur voix dans un cadre qui n'avait besoin ni d'eux, ni de profonds bouleversements. Ce ne sera donc pas un hasard que le bebop soit entièrement le fait de jazzmen afro-américains nés aux alentours de 1920, adoptant une attitude en complète opposition avec celle de leurs aînés.



«L'hostilité forcée aux musiciens du genre "Oncle Tom" qui, pour la première fois, divisa la communauté des musiciens de jazz en factions engagées dans des querelles violentes, l'insis-

tance qu'ils (les boppers) mirent à inventer une musique si difficile qu'"ils" - les Blancs qui ont toujours réussi à tirer de l'argent des réalisations noires - ne pourront plus la voler, les particularités mêmes des nouveaux musiciens ne peuvent s'expliquer pour des raisons purement musicales. Ils défendent une certaine conception du rôle de l'artiste et de l'intellectuel noir, aussi bien dans leur monde que dans celui des Blancs.» pourra écrire Francis Newton (Eric Hobsbawn) dans "Une Sociologie du Jazz".

Ceux qui entendaient faire bouger les choses n'étaient pas sans s'attirer les foudres des autres qui, employeurs ou collègues, trouvaient qu'après tout, la situation aurait pu être pire et qu'il ne fallait pas effaroucher la poule aux oeufs d'or. Ainsi, en 1938, Kenny Clarke et Dizzy Gillespie appartiennent à la formation de Teddy Hill. «Sur un arrangement de Swanee River je commençais à placer des ponctuations, jouant bors

tempo. Dizzy était fasciné; cela lui donnait l'élan exact qu'il recherchait et il se mit à construire des choses autour". Certains des confrères de Kenny n'apprécient pas ces innovations, réclament et obtiennent son départ. Dizzy est engagé dans l'orchestre de Cab Calloway. Une collaboration commencée sous les meilleurs auspices qui finira mal : «Il essayait de nous amener à jouer be bop, et je ne comprenais pas ses idées. C'est aussi simple que cela» reconnaîtra plus tard Cab.

Pour sa part, à Kansas City, Charlie Parker avait connu son lot d'humiliations. Objectivement, en préjugant de ses possibilités, il en était le premier responsable. Mais il fut pris en main par Buster Smith : «Au bout d'un certain temps, il a été capable de faire tout ce que je faisais au saxophone et d'en tirer quelque chose de mieux». Farouche individualiste, Parker, venu à New York, se tenait résolument en marge de la vie jazzistique officielle. Plongeur au Chic-



BOYD RAEBURN

ken Sack de Harlem où chaque soir Art Tatum joue pour le plaisir, en se produisant au Chili House, il fera une découverte : *«En improvisant sur Cherokee, je me suis aperçu qu'en me servant de la superstructure des accords comme ligne mélodique et à condition de lui fournir un cadre harmonique convenable, je pouvais jouer la musique que je pressentais. Ce fut comme si je renaissais»*. Malgré l'imprécision voulue des termes, cette profession de foi ouvre indéniablement sur l'avenir. On n'ose imaginer quel accueil aurait reçu la généralisation de semblable mode d'improvisation si Parker avait essayé de l'imposer au milieu de la relative frilosité d'une formation typique de la «Swing Era»... Même un chef d'orchestre noir comme Harlan Leonard resta imperméable à son génie. Seul Jay McShann, le tenant depuis longtemps en haute estime, l'engagera en toute connaissance de cause dans une formation toute neuve qui ne souffrait pas du poids d'habitudes et de préjugés.

Bien que les deux principaux protagonistes, Gillespie et Parker, se soient déjà rencontrés à Kansas City où ils avaient pu constater leur étonnante communauté de pensée, il manquait une plaque tournante où les partisans de ce nouveau jazz encore en gestation pourraient confronter leurs expériences. Jusqu'à ce que... *«L'esprit des jam-sessions de Kansas City arriva à New York avec Charlie Parker, Charlie Christian, Lester Young et les autres jazzmen qui vinrent à Harlem après la chute du "système Pendergast" (1). Les séances au Minton's Playhouse et au Monroe's Uptown House furent des moments-clés des années 1940-1947 et eurent une importance essentielle dans la formation du Be Bop»*. Ce jugement de Ross Russell, discutable car les new yorkais n'avaient pas attendu les transfuges de K.C. pour s'adonner aux plaisirs de la jam-session, rend justice à deux endroits privilégiés.

★★★

Situé en plein cœur de Harlem, depuis 1940 le Minton's avait comme directeur artistique Teddy Hill qui avait confié à son ancien batteur Kenny Clarke le soin de monter une petite formation maison. Furent engagés le trompettiste Joe Guy, Nick Fenton à la basse et Thelonious Monk au piano. Viendrait s'ajouter à cette cellule de base qui le voudrait bien. La situation sera résumée par Monk : *«Pendant que j'étais au Minton's, n'importe qui s'installait du moment qu'il pouvait jouer. (...) Je n'avais d'ailleurs pas l'impression que quelque chose de nouveau était en train de naître. C'est probablement vrai que le jazz moderne commença à devenir populaire ici, mais beaucoup de récits et d'articles ramènent à une année ce qui s'est étalé sur dix. (...) J'ai vu à peu près tout le monde au Minton's»*.

Monk n'arrête pas de travailler, de désarticuler les harmonies d'un mor-

ceau pour mieux le reconstruire à sa façon, de composer aussi. Abondamment. Se retrouvent à ses côtés, souvent l'après-midi en privé, Dizzy, Kenny Clarke et Charlie Christian, l'un des premiers à utiliser la guitare amplifiée. Engagé par Benny Goodman, Christian avait fait du Minton's son port d'attache, y laissant même à demeure l'un de ses précieux amplificateurs. *«Il faisait naître une pulsation détendue, uniforme, qui sonnerait encore moderne aujourd'hui (...). Charlie ne jouait pas exactement bop, mais il faisait des choses avec des accords augmentés et diminués qui étaient entièrement nouvelles pour moi et, sur le plan du rythme, certaines de ses conceptions sonnaient véritablement comme du bop»*, dira la guitariste Mary Osborne qui avait contribué à la venue de Charlie Christian.

«Parker ne venait pas trop au Minton's (...) En fait, il y avait un groupe d'habitues au Monroe's et un autre au

Minton's. Je ne sais pas lequel eut le plus d'influence sur la musique, mais chacun de nous allait jouer aux deux endroits» précisera Dizzy. Il serait bien difficile, et vain, d'essayer de suivre pas à pas l'élaboration de ce qui allait être baptisé be bop. Beaucoup de témoignages sont loin d'être fiables et certains carrément contradictoires. L'essentiel, les traces sonores, manque cruellement. Ainsi ne reste de ce qui concrétisa l'aboutissement de ces recherches, c'est-à-dire le quintette Gillespie/Pettiford déjà évoqué, qu'un *Night in Tunisia* fragmentaire et quasi inaudible.

★★★

Pourquoi cette appellation "Be Bop" et de quoi s'agit-il en fait ? La réponse à la première interrogation est simple : *«C'est le public qui le nomma ainsi (...). Nous avons mis au point quelques nouveaux morceaux sur des riffs ou des rythmes et comme nous n'avons pas trouvé de titres, nous les*

désignons simplement par quelques syllabes qui suggéraient le thème (...); nous avons ainsi un morceau dont les deux premières mesures étaient le mieux suggérées par "Be Bop". et lorsque les clients venaient nous demander quel était le titre du morceau, nous leur répondions "Be Bop".» Une explication signée Dizzy Gillespie. Bon nombre de témoins remarquèrent conjointement, l'émergence de quelques-unes des caractéristiques qui seront indissolublement liées au bop : rapidité des tempos, exposés, par le biais d'unissons acrobatiques, de thèmes originaux surprenants et anguleux. Pour ne parler que de l'aspect immédiatement perceptible de cette musique.

«What Is Bop ?», un manifeste signé par l'arrangeur Walter Gil Fuller, fut distribué en 1948 aux clients du "Royal Roost". Une grande première dans l'histoire de la musique afro-américaine. Il entendait ainsi définir quelques-unes des caractéristiques de cette nouvelle



CHARLIE PARKER



DIZZY GILLESPIE

manière d'envisager le jazz. En premier, Fuller mettait l'accent sur la liberté rythmique dont bénéficie dorénavant la ligne mélodique. A l'intérieur d'un cadre resté traditionnel quand aux structures de thèmes, carrure et division des chœurs, le soliste peut placer ses accentuations où bon lui semble, généralement sur les temps faibles de la mesure, les deuxième et quatrième. Ce qui n'était pas sans gêner considérablement les musiciens de l'ancienne école, habitués à l'exact contraire, bien que ce fait n'ait constitué une absolue nouveauté que par sa systématisation : à chaque fois que cela lui semblait nécessaire, Lester Young ne s'était jamais privé de pratiquer l'«off beat». De tous les boppers, Charlie Parker sera celui qui, dans ce domaine, fera preuve de la plus grande maîtrise et de l'imagination la plus débordante. De plus, lui seul saura jouer avec une telle maestria des différences d'accentuations et d'intensité dans l'émission de notes voisines. En s'appuyant sur ses accompagnateurs, il en arrivera à donner l'illu-

sion d'une expression d'ordre polyrythmique que son instrument seul lui interdisait.

Cette liberté nouvelle dont bénéficie les solistes s'accompagne d'une émancipation équivalente dans le fonctionnement de la section rythmique. A l'exemple des tentatives sporadiques effectuées par Dave Tough, Jo Jones ou Sidney Catlett, les quatre temps ne seront plus marqués sur la grosse caisse, réservée aux ponctuations, mais grâce aux cymbales, à la grande en particulier. Avec toutes les possibilités de combinaisons déterminées par les conceptions propres de chaque batteur. Ce qui entraînera une modification du rôle de la contrebasse, devenue le point d'ancrage obligé pour le marquage des quatre temps. Pour sa part, le pianiste, en plaquant derrière le soliste les accords et en en déroulant la suite de leurs enchaînements, intervient dans l'évolution du chœur. Les structures harmoniques même du discours sont bouleversées. A été mise en avant

l'utilisation abondante de la quinte diminuée, ce qui n'était d'ailleurs pas une découverte dans le jazz. *«La vérité est que beaucoup plus de choses que les quintes diminuées étaient en cause. Ce qui survint véritablement est que toutes les altérations chromatiques, plus ou moins interdites avant, devenaient brusquement d'usage courant»* (Gunther Schuller).

Forcément schématique et incomplète, cette tentative de description des grandes lignes du be bop conduit à se poser la question : le Be Bop fut-il une révolution ou une évolution logique et inévitable ? Même si des musiciens du calibre de Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk n'avaient pas existé et travaillé ensemble, les apports du bop ne seraient-ils pas devenus, au fil des ans, partie intégrante du langage jazzistique ? Très probablement mais qui pourrait le dire avec certitude...

«En vérité le be-bop est la synthèse de nombre d'idées musicales émises par

un groupe disparate de musiciens qui, bien souvent, étaient parfaitement inconscients de l'impact incroyable que leurs trouvailles allaient avoir» pourra écrire Leonard Feather, l'un des seuls critiques à avoir suivi, avec l'attention et le sérieux nécessaire, la naissance et le développement du bop. Le jeu des filiations est d'une belle complexité, bien que certaines soient évidentes. Dizzy Gillespie n'a jamais caché sa dette envers Roy Eldridge dont il fut l'un des plus fidèles disciples ; non plus que Parker ne nia jamais complètement l'influence déterminante de Lester Young et de Buster Smith sur son jeu. Quand à Thelonious Monk, des traces de ses apprentissages effectués sous le signe du piano «stride» new yorkais émergeront dans nombre de solos.

D'autres noms apparaissent au fil des réminiscences : Art Tatum, Teddy Wilson qui, selon Benny Harris *«choisissait toujours l'harmonie la plus belle et plaçait de nouveaux accords partout*

BIRTH OF BOP / JALONS D'UN ITINERAIRE

Le be bop n'est pas né spontanément, on le sait. Son cheminement sous-jacent fut long et ses pères-fondateurs, nombreux. Parmi eux, pourraient figurer Teddy Wilson, le sextette de John Kirby au travers de certaines pièces, Buster Smith ou le *When Lights Are Low* de Lionel Hampton, tiré d'une séance tout au long de laquelle court un indéfinissable frémissement annonciateur des événements à venir. (voir Lionel Hampton, The Quintessence, Frémeaux & Associés). Vouloir être exhaustif se ferait au détriment des enfances mêmes du bop. Ne sont donc présentés ici que trois «ancêtres» indiscutables. En premier Lester Young le solitaire, inspirateur et parfois compagnon de route.

Lorsque, durant l'été 1937, Charlie Parker à la suite de déboires professionnels fit retraite dans les Ozarks, il emmena avec lui, pour les étudier à fond, quatre faces du «Jones-Smith Inc» dont *Shoe*

Shine Boy. Il en citera textuellement le deuxième pont joué par Lester dans *I've Found a New Baby*, enregistré en privé à Kansas City. Ce même *Shoe Shine Boy* servira de base à son *Yardin' the Yard*, préservé sur un acétate. Bird, agacé, nia parfois sa dette envers Lester. Ce que ne fit jamais Dizzy vis-à-vis de Roy Eldridge qui proposait une approche de la trompette différente de celle offerte par Louis Armstrong. Dans *Swing is Here*, «Little Jazz» utilise le registre entier de l'instrument, usant de l'aigu de façon inédite. Ce qu'assimilera Dizzy dont la parenté avec Eldridge s'affiche lors de son chorus sur *Blue Rhythm Fantasy*, premier enregistrement auquel il participa avec la formation de Teddy Hill. Qui d'ailleurs compta Roy dans son personnel.

En tant qu'inspirateur, le nom d'Art Tatum revient constamment. Malgré sa qualité sonore déplorable, *Mighty Lak a Rose*, explicite parfaitement le pourquoi



DIZZY GILLESPIE DANS L'ORCHESTRE DE CAB CALLOWAY



CHARLIE PARKER AU SEIN DE LA FORMATION DE JAY MCSHANN

de cette unanimité. Une improvisation, basée sur un thème inhabituel, au cours de laquelle Tatum torture les harmonies, poussant ses explorations fort loin de leur prétexte. Reflet fidèle de ce que Tatum venait jouer au Chicken Sack lorsque Parker y était plongeur, prémonition de certaines œuvres jouées en solo par Monk.

L'engagement de Parker dans le dernier grand orchestre né à Kansas City, celui de Jay McShann, lui permettra d'accéder à la célébrité. Bien qu'encore un peu «vert», Bird s'impose comme un soliste exceptionnel dès *Honeysuckle Rose*, l'une de ces transcriptions radio qui inspireront à Gunther Schuller cette phrase: «Rien de semblable n'avait encore été entendu sur un saxophone, et dans le jazz en général». Gravé avec la formation au grand complet, le chorus de Parker sur *Sepian Bounce* eût un impact énorme sur toute une génération de jeunes musiciens.(1) Benny Harris le transcrira pour le jouer à... la trompette.

Dizzy Gillespie est entré chez Cab Calloway. De son arrangement, *Pickin' the Cabbage*, il dira : «Si vous écoutez attentivement ma partition et mon solo, vous entendrez les prémices de quelques-unes de mes pièces à venir plus connues comme *Night in Tunisia* et *Manteca*». Cab Calloway, de son côté, proclamait : «Je ne veux pas de cette musique de chinois chez moi». Cette «musique de chinois», Dizzy ira la perfectionner au Minton's ou au Clark Monroe's Uptown House. Son style n'est pas encore au point, le timbre restant un peu grêle et la sonorité acide mais *Stardust* contient nombre de tournures originales. «Je joue des notes qui étaient assez avancées pour l'époque» reconnaîtra-t-il par la suite. Après avoir émis de sérieuses réserves sur son jeu...

Est-il présent dans *Up on Teddy Hill* ? Mystère. Y sont parties prenantes, Don Byas, à la frontière du bop par l'audace de ses conceptions harmoniques, l'omniprésent Joe Guy, disciple de Roy



ART TATUM

Eldridge, qui essaiera les germes du bop dans diverses grandes formations et Charlie Christian, aussi éblouissant qu'au long de *Guy's Got to Go*. Alternant riffs et phrases en single-notes au découpage inusité dont l'accentuation pouvait se placer sur les temps faibles de la mesure, usant d'intervalles rares, le guitariste, sans être un bopper, fut une pièce essentielle du puzzle.

L'un de ses complices était Thelonious Monk. Encore hésitant, lors de son introduction à *Nice Work if You Can Get it*, sur la voie à suivre, après avoir accompagné d'une façon assez insolite Joe Guy qui, pour l'occasion, délaisse la trompette en faveur du chant, il sert un chorus «monkien» déjà chimiquement pur.

Au Minton's, Parker préférait le Clark Monroe's. Inlassablement il y travaillait *Cherokee*, à ses yeux un tremplin idéal pour conduire ses expériences. La version préservée, ici reproduite, montre

que leur accomplissement était bien proche.

Le be bop entame une invasion insidieuse et perturbatrice dans nombre de formations ayant pignon sur rue. Chez Andy Kirk grâce à Howard McGhee, converti de la première heure, figure de transition essentielle. Fort aventureux pour l'époque, son solo sur *McGhee Special* usait sans complexe des quintes diminuées et l'écriture de l'arrangement qu'il avait signé, jonglait avec les changements d'accords. Lucky Millinder accueillera Gillespie pour un *Little John Special* marquant définitivement le terme de ses apprentissages. Gunther Schuller : «*Ici le solo de Dizzy montre que, à ce moment, disons entre 1940 et 1942, les conceptions musicales de Parker et les siennes s'orientent dans une même direction*». (2)

Certains éminents représentants du jazz classique se montreront sensibles aux sirènes de la nouveauté. «*Benny Carter*



COLEMAN HAWKINS, BENNY HARRIS, DON BYAS, THELONIOUS MONK, DENZIL BEST

et Coleman Hawkins possédaient suffisamment de connaissances musicales pour comprendre ceux de ma génération et nous rejoindre», dira Dizzy qu'Hawkins n'hésita pas à engager, enregistrant même ses partitions. Telle *Woodyn' You*, où Hawk évolue comme un poisson dans l'eau bien que Gillespie refusa de s'y autocensurer. Bientôt ce sera Thelonious Monk qui rejoindra Hawkins et, sur *Driftin'on a Reed*, il invente une intro propre à désarçonner plus d'un saxophoniste moins aguerris que Hawk.

Tiny Grimes, fait peu courant pour quelqu'un de sa génération, admire Parker. Lorsque, pour Savoy, il doit mettre en boîte quatre morceaux, deux vocaux et deux instrumentaux, parmi ces derniers se trouve *Redcross*, composé par Bird qui, présent au long de la séance, y est magistral.

Séduit par son jeu, Cootie Williams avait engagé Bud Powell en lui laissant toute

latitude pour s'exprimer comme le montre *Floogie Boo*. Tout en tenant au piano un discours novateur, il dialogue avec la formation sans créer la moindre solution de continuité. Bud suggéra à Cootie d'enregistrer quelques-uns de ses thèmes de son ami Monk. L'intro grandiloquente de *'Round Midnight* témoigne d'une certaine incompréhension, de la part du trompettiste, de l'univers monkien. Le thème y perd de son étrangeté, partant de son efficacité. *Flyright*, alias *Epistrophy*, resté longtemps inédit, souffrira du même défaut.

En 1942, Earl Hines avait engagé aussi bien Dizzy Gillespie que Charlie Parker (au ténor) et le tromboniste Bennie Green, tous boppers convaincus à l'image des deux vocalistes, Billy Eckstine et Sarah Vaughan. La grève de l'enregistrement interdira à cet ensemble de laisser la moindre trace si l'on excepte les jam-sessions captées dans une chambre d'hôtel, passionnantes mais nullement représentatives d'un travail en



BUD POWELL



WARDALL GRAY



SHELLY MANNE



KENNY CLARKE

grand orchestre. Dans *At the El Grotto*, proche du *Ow* de Gillespie, les seuls rescapés de cette époque héroïque sont Benny Green et Wardell Gray. Disciple de Lester Young, soliste passionnant, ce dernier deviendra une figure emblématique du ténor bop. S'y fait aussi entendre, à ses côtés, un héros du Minton's, le ténor Kermit Scott.

Au moment où *At the El Grotto* fut mis en boîte, Billy Eckstine était parti créer le premier grand orchestre bop. Par la faute de producteurs peu sensibles aux innovations, ses disques serviront essentiellement de support à sa voix de velours. *Blowing the Blues Away*, avec son «chase» à deux ténors Gene Ammons/Dexter Gordon et une brève intervention de Dizzy par dessus les cuivres, fait figure d'exception. Pour avoir une juste idée de l'ensemble, force est de se tourner vers une transcription radio reflétant beaucoup plus fidèlement son style. Dans *Opus X*, Dizzy est remplacé par Fats Navarro dont le discours

sans bavures, aux lignes mélodiques bien tracées, étaient servi avec une sonorité au vibrato quasi inexistant. Musicien météorique mais essentiel, Navarro fut ponctuellement l'un des meilleurs interlocuteurs de Parker. A l'alto, se fait entendre John Jackson, dont une certaine similitude de jeu avec celui de Bird entraîna, lorsqu'il était son voisin de pupitre chez Jay McShann, certaines erreurs dans les attributions de paternité de quelques solos. (3)

Le be bop faisait son chemin, mêlant ses apôtres à des musiciens moins concernés par la révolution en devenir. Exemple-type de ces séances mi-chair, mi-poisson, celle qui produisit *Little Benny*. (dont Parker fit *Crazeology*). Ami de Dizzy et de Bird, habitué du Minton's, membre de l'orchestre avant-gardiste d'Earl Hines, Benny Harris ne possédait pas toujours à la trompette, les moyens de ses ambitions. Ici bien en lèvres, après un exposé à l'unisson conforme aux canons bop, il s'aventure



DEXTER GORDON ET BILLY ECKSTINE



BILLY ECKSTINE ET SON ORCHESTRE

sur un terrain où seuls Clyde Hart et Budd Johnson pouvaient le suivre. Le second chorus de ténor, signé Herbie Fields, est empreint, lui, d'un total classicisme.

Cette promiscuité stylistique se retrouvera aussi bien durant *Be Bop* où joue le tromboniste-vedette de Jimmie Lunceford, Trummy Young, que dans *Sorta Kinda* dont les brefs mais intenses échanges Dizzy/Bird annoncent des lendemains qui chantent. Ou, par le personnel impliqué, dans *Something for You*, alias *Max is Making Wax*, venu d'une séance en grand orchestre placée sous la houlette du bassiste Oscar Pettiford qui n'avait rien préparé. D'où un certain flottement dans l'exécution. Dizzy sauvera la mise de ce qui voulait être une tentative de bop pur jouée en «Big Band».

Ce que n'était pas vraiment *Apple Honey* de Woody Herman dont la formation était devenue, presque involontairement,

le premier grand orchestre «boppisant», la conscription entraînant l'engagement de jeunes instrumentistes marqués par l'esthétique nouvelle. *Apple Honey*, un arrangement de tête favorisant toutes les libertés, partait du *I Got Rhythm* de Gershwin qui inspirera un nombre impressionnant de paraphrases bop.

Malgré la présence de Gillespie, dans *A Night in Tunisia*, Boyd Raeburn reste un peu assis entre deux chaises. Converti de fraîche date, il avait acheté l'arrangement à Dizzy mais quelques versions antérieures, réalisées en l'absence de l'auteur, traduisaient déjà une certaine perplexité devant les règles de ce nouveau jeu.

Sous le titre d'*Interlude*, *A Night in Tunisia* figure dans la première séance réalisée par Sarah Vaughan sous son nom à l'initiative de Diz et du critique Leonard qui, par mesure d'économie, tenait le piano. Sauf justement sur *Interlude*, les difficultés inhérentes au mor-



DIZZY GILLESPIE À CÔTÉ DE BENNY HARRIS DANS L'ORCHESTRE D'EARL HINES



TOWN HALL, MAI 1945 : DIZZY GILLESPIE, HAROLD "DOC" WEST, CURLEY RUSSELL, CHARLIE PARKER

ceau dépassant ses possibilités. Gillespie y tiendra donc un double rôle...

Un disque 78 t marquera définitivement l'acte de naissance du be bop en tant que forme élaborée de la musique afro-américaine. D'un côté, la "Marseillaise" du be bop, *Salt Peanuts*, avec ses ruptures et ses virages à angle droit, de l'autre, *Hot House*. Écrit par Tadd Dameron à partir de *What is this Thing Called Love*, ce morceau présente en un raccourci saisissant, toute la spécificité du bop et montre l'étonnante complicité qui liait Parker à Dizzy. Ce dernier débute son chorus en reprenant une figure jouée la fin de celui de Bird. Font leur apparition deux musiciens que l'on retrouvera souvent par la suite, le pianiste Al Haig et le bassiste Curley Russell. La batterie, elle, est encore tenue par un «passeur», l'incomparable Sidney Catlett.

Pour définitif que puisse apparaître *Hot House*, la mixité stylistique n'appartient

pas encore au passé. En Californie, McGhee est devenu le prophète de la modernité. *Mad Hype* offre un duel de ténors dont l'un des protagonistes est Teddy Edwards. A la suite de son solo sur *Up in Dodo's Room*, il proclamera «*Je suis le premier ténor bop*». Sans en apporter vraiment la preuve ici. Roy Porter, de son côté, manifeste un zèle exagéré pour cette invention de la nouvelle percussion, les «pêches».

Plongé dans le bain bop depuis plus longtemps que Teddy Edwards, Dexter Gordon avait un certain mal à trouver ses marques. Sur *Dexter Minor Mad*, intéressante paraphrase de *I've Found a New Baby*, il navigue entre modernisme et classicisme lestérien alors qu'au piano, Sadik Hakim montre que le discours de Monk n'est pas resté lettre morte pour lui.

Le bop aura eu son lot de laissés-pour-compte. *September in the Rain*, où Bud Powell signe seize mesures parfaites, met

en valeur Freddie Webster, trompettiste méconnu qui, par sa quête de la beauté du son et de la détente, se démarquait de Dizzy. Chet Baker le citera parmi ses favoris et Webster pourra être considéré comme l'un des inspireurs de Miles Davis dont *Now's the Time* marque la naissance musicale. Grâce à un chorus parfaitement original, remarquable de construction.

Boris Vian en donnera une excellente description : «*Je crois qu'il est impossible de jouer plus détendu que Miles (...) Une sonorité curieuse, assez nue et dépouillée, presque sans vibrato, absolument calme (...) Une sonorité de dominicain : un gars qui reste dans le siècle, mais qui regarde ça avec sérénité*». Cependant Miles n'est pas encore suffisamment aguerri et, devant les complexités de *Koko*, il cède sa place à Dizzy qui palliera également aux déficiences de Sadim Hakim. Navigant d'une tonalité à l'autre, Parker, parfaitement maître de son instrument sur un tempo

très rapide, libère un flot d'idées dont la logique d'enchaînement porte l'empreinte du génie. Dans les précédentes prises figurait en rappel *Cherokee*, le thème de base. Dans cette version, indiscutable chef-d'oeuvre, il a disparu. Le be bop n'a maintenant besoin que de lui-même pour s'imposer en majesté.

Alain Tercinet

© FRÉMEAUX & ASSOCIÉS SA 1996

- (1) Les autres solistes sont Bob Mahone au ténor, Orville Minor à la trompette et Joe Taswell Baird au trombone.
- (2) Au côté de Gillespie, se font entendre Tab Smith à l'alto, Stafford Simon au ténor et à la clarinette, Ernest Purce au baryton.
- (3) Ce n'est pas Navarro mais Billy Eckstine que l'on entend à la trompette juste avant la coda de 16 mesures.

BIRTH OF BE BOP

"I was working over Cherokee, and (...) found that by using the higher intervals of a chord as a melody line and backing them with appropriately related changes, I could play the thing I'd been hearing. I came alive."

(Charlie Parker)

Bebop, we know, did not just happen. Its undercurrents had long been coursing through the jazz mainstream, its founding fathers far more numerous than generally imagined. Among these we might cite Teddy Wilson, the John Kirby Sextet (on certain pieces), Buster Smith, or even Lionel Hampton with a rendering of *When Lights Are Low* recorded at a session pervaded by indefinable signs of things to come (cf. Lionel Hampton, *The Quintessence*, EA 211). There is simply not the room here to be exhaustive, however, and we have opted to preface our "Birth of Bop" selection by spotlighting just three indisputable progenitors of the art.

First, the solitary, soulful Lester Young. When during the summer of 1937 a troubled Charlie Parker retreated to the relative peace of the Ozarks, he took with him four sides by a group called Jones-Smith Inc.. One of these was *Shoe Shine Boy*, and he would subsequently reproduce Lester's second bridge-passage note for note on *I've Found A New Baby*, a private recording made in Kansas City. Furthermore, this same *Shoe Shine Boy* would provide the basis of Bird's *Yardin' The Yard*, a performance preserved on an acetate.

Parker, exasperated by constant comparisons, occasionally denied his debt to Lester. Something Dizzy Gillespie would never do vis-à-vis Roy Eldridge, who was offering an approach to the trumpet different from that of Louis Armstrong. On *Swing Is Here*, Eldridge exploits the whole range of the instrument, exploring the upper register in unprecedented fashion. Dizzy would soon be following suit, his kinship to Roy quite evident on his solo contribution to *Blue Rhythm Fantasy*, his first recording with a Teddy Hill orchestra that also includes Eldridge himself.

A third crucial progenitor of bop was Art Tatum, whose *Mighty Lak' A Rose*, despite deplorable sound quality, perfectly illustrates the point. An improvisation on an unusual theme, this performance reveals a Tatum who taunts and teases the harmonies, carrying his explorations way beyond the normal course of duty. This is the sort of music Tatum was playing at the Chicken Shack when Parker was working there as a dish-washer, and it comes as a fascinating portent of some of the things Thelonious Monk would later be doing.

Charlie Parker's engagement in the newest of Kansas City's big bands, the outfit fronted by Jay McShann, set him on the road to fame. Although still somewhat green, Bird emerges as a soloist to be reckoned with on *Honeysuckle Rose*, one of those radio transcriptions that would inspire Gunther Schuller to write: "Nothing quite like it had



L'ORCHESTRE DE WOODY HERMAN

ever been heard before on the saxophone, and for that matter, in jazz." Recorded with the full band some 18 months later, Parker's chorus on *Sepian Bounce* would have a huge impact on a whole generation of young musicians, Benny Harris even going to the trouble of transposing it for the trumpet.

In the meantime, Dizzy Gillespie had joined Cab Calloway. Of his own composition *Pickin' The Cabbage*, he has said: "If you listen closely to my arrangement and solo, you'll hear the seeds of some of my later and more well-known compositions like *Night In Tunisia* and *Manteca*." Cab Calloway, for his part, didn't like what he heard, grumbling: "I don't want any of this Chinese music in my band!" So Dizzy went off to spend his nights at Minton's or Clark Monroe's Uptown House, where he had the freedom to practise his "Chinese music" to his heart's content. The Gillespie style was still in full evolution, the timbre a little thin and the tone harsh, yet Stardust does contain a number of original twists. After inadvertently firing down his own work on this piece during a latter-year blindfold test, Dizzy would hurriedly retrieve the situation by adding: "I do play notes that were quite advanced for the time."

Is Dizzy actually present on *Up On Teddy Hill*? A still unsolved mystery. Definitely on duty, however, are Don Byas, forever on the fringes of bop with his daring harmonies; the omnipresent Joe Guy, a Roy Eldridge disciple who would spread the bop gospel in the numerous big bands in which he played; and Charlie Christian, as dazzling here as on *Guy's Got To Go*. Alternating riffs and unconventionally

accented single-note phrases, toying with unusual intervals, this brilliant, innovative guitarist, while not actually a bopper, was undoubtedly one of the key pieces in the bop puzzle.

One of his accomplices was Thelonious Monk. Still hesitant about which way to go on his introduction to *Nice Work If You Can Get It*, the pianist then proceeds to back trumpeter Joe Guy's vocal in fairly unorthodox fashion, and finally serves up a solo that is already pure Monk.

Charlie Parker preferred Monroe's to Minton's, and it was in the former's renowned Uptown House that he worked tirelessly away at *Cerokee*, a piece he considered the ideal springboard from which to conduct his experiments. The private recording included here reveals Bird was now close to achieving his aims.

Bebop had quite routinely infiltrated many of the popular big bands of the day through the insidious and often disturbing presence of some of the more adventurous Young Turks. In the Andy Kirk band lurked trumpeter Howard McGhee, an early convert who would play a key role in the evolution of bop. His solo on *McGhee Special*, highly adventurous for the time, makes free use of diminished fifths, while his arrangement happily juggles with unusual chord changes. For his part, Lucky Millinder had been bold enough to offer a chair to the restless Dizzy Gillespie, who, on *Little John Special*, offers convincing proof that he has now satisfactorily completed his apprenticeship. Of this performance, Gunther Schuller would write: "Dizzy's solo here clearly shows that at that point of time, say 1940

to 1942, his and Parker's musical conceptions were pointed in the same general direction."

Some eminent representatives of classic jazz were perfectly receptive to the new sounds, as Dizzy would be the first to acknowledge: "Benny Carter and Coleman Hawkins had the great taste in music to understand my generation and come with us." And Dizzy was well-placed to know, for Hawk had not hesitated to engage him, and even to record some of his charts. Witness *Woody 'N' You*, where the tenor veteran is totally at ease in a context in which the recalcitrant trumpeter had been given a free rein. Within months, it would be Thelonious Monk who was playing alongside Hawk, the idiosyncratic pianist coming up with an introduction to *Driftin' On A Reed* that would have wrong-footed anyone less seasoned than the imperial Coleman Hawkins.

Unusually for musicians of his generation, guitarist Tiny Grimes was a great Parker admirer. When invited to record four sides for Savoy in 1944, not only did he invite Bird onto the date, but he also included the youngster's *Redcross* in the repertoire. Parker repays the leader's trust with a masterly display.

Trumpeter Cootie Williams had recently signed a young piano-player by the name of Bud Powell, granting him the sort of freedom he joyfully exploits on *Floogie Boo*. Despite Powell's innovations, there was never any problem of compatibility with the band, and a reassured Bud even ventured to suggest Cootie should record some compositions by a friend of his, Thelonious Monk. The grandiloquent introduction to *'Round Midnight* reveals a certain

incomprehension of Monk's music on Cootie's part, however, and the haunting theme is stripped of its mystique and originality.

In 1942, pianist-bandleader Earl Hines had not only engaged dyed-in-the-wool boppers Dizzy Gillespie, Charlie Parker and trombonist Benny Green, but had also featured two vocalists of similarly adventurous bent, Billy Eckstine and Sarah Vaughan. Unfortunately, the union-imposed recording ban from 1942 to 1944 meant that this revolutionary outfit would not cut a single record, and, by the time Hines made *At The El Grotto* (a piece not unlike Dizzy's *Ow*), the only surviving members from those heroic days were Benny Green and Wardell Gray. Gray, a keen Lester Young disciple and an impassioned soloist, was destined to become an emblematic figure of bop tenor-saxophone. Alongside him here is another Minton's hero, tenor-man Kermit Scott.

By the time *At The El Grotto* was being recorded, singer Billy Eckstine had already formed his own orchestra, the first bebop big band. Regrettably, the relevant producers had ears not for the innovative sounds emanating from this historic line-up, but only for the honey voice of Eckstine himself. One happy exception is *Blowin' The Blues Away*, on which Gene Ammons and Dexter Gordon romp through a chase chorus and Dizzy briefly soars majestically over the trumpets. To obtain a reasonable idea of the sound of the orchestra as a whole, however, we need to have recourse to the radio transcription of *Opus X*, by which time Dizzy had been replaced by Fats Navarro, whose clean-cut

melodic lines reveal a rich, virtually vibrato-less tone. The Navarro career would prove sadly meteoric, yet Fats' contribution to bop was none the less crucial, the trumpeter emerging as one of Parker's most stimulating partners. On alto here is John Jackson, whose stylistic similarity to Bird has led to the incorrect attribution of certain solos when the two were playing side by side in the Jay McShann orchestra. And, while on the subject of mistaken identities, note that it is not Navarro but Billy Eckstine we hear on trumpet just before the 16-bar coda. Bebop thus pursued its course, played by a hybrid mix of genuine apostles and acquiescent old-timers swept along by the tide. An interesting example of this half-way-house situation is *Little Benny* (from which Parker would create *Crazeology*). Trumpeter Benny Harris, a Minton's regular, a friend of both Dizzy and Bird, and a member of the trail-blazing Earl Hines orchestra, did not always have the technique to match his ambitions, but he is in sharp form here. After a unison theme-statement according to the bop canon, he ventures into terrain where only pianist Clyde Hart and tenorist Budd Johnson could possibly follow him. Consequently, the second tenor-sax solo, by Herbie Fields, stands out by its classicism.

This mingling of stylistic opposites is again evident on *Sorta Kinda and Be Bop*, on both of which Jimmie Lunceford trombone-star Trummy Young is to be heard. The first title makes room for a short but intense series of exchanges between Dizzy and Bird that augurs well for the future. The generation gap is just as apparent on *Something For You* (alias

Max Is Making Wax), a big-band session under the leadership of Oscar Pettiford. As the bassist had prepared no material for the date, there is a certain untidiness of execution, but Dizzy saves the day on what was intended to be pure bebop in the big-band format.

Which, ironically, was not the intention of *Apple Honey*, a piece by a Woody Herman orchestra that had almost inadvertently become the standard-bearer of bop-oriented big bands. Indeed, conscription had done a useful job for Woody by forcing him to hire a whole new bunch of young musicians naturally steeped in the new thing. *Apple Honey*, a free-wheeling head arrangement, is based on George Gershwin's renowned *I Got Rhythm*, a tune that would inspire innumerable bop paraphrases. Despite Dizzy Gillespie's presence on *A Night In Tunisia*, Boyd Raeburn remains uncomfortably perched between two stylistic stools. A recent convert to the cause, he had bought this chart from Dizzy, but a few earlier versions by other bands, made without the composer's participation, had already highlighted the problems people were having with the rules of this new musical game. Under the title of *Interlude*, this same *Night In Tunisia* had featured in singer Sarah Vaughan's first session under her own name, a session instigated by Dizzy and Leonard Feather. Hemmed in by a tight budget, Feather himself played piano on the date — except on *Interlude*, too difficult for him to manage. Which meant that Dizzy had to step in as pianist in addition to taking care of his trumpet chores.

One historic 78rpm record signalled the actual birth of bebop as an accomplished form of Afro-American music. On one side was the bop national anthem, *Salt Peanuts*, and on the other, *Hot House*. This latter piece, composed by Tadd Dameron on the chords of *What Is This Thing Called Love*, encapsulates the whole specificity of bop and displays the astonishing understanding between Parker and Dizzy. This same session also introduces us to two musicians about to become regulars on the bop scene, pianist Al Haig and bassist Curley Russell. In the drum chair is one of the linkmen between jazz old and new, the incomparable Sidney Catlett.

Despite the impact of *Hot House*, the intermingling of opposing styles had still not ended. Down in California, Howard McGhee had become the prophet of modernity, and his *Mad Hype* offers a tenor-sax battle in which one of the protagonists is Teddy Edwards. Edwards would soon proclaim himself the first bebop tenor-man, although he does little here to prove the point, while drummer Roy Porter reveals an excessive zeal for the bop fashion of "dropping bombs". Plunged into bop waters some time before Teddy Edwards, rival tenorist Dexter Gordon had found he had a few problems learning to swim. On *Dexter Minor Mad*, an interesting paraphrase of *I've Found A New Baby*, he navigates between modernism and Lesterian classicism, while pianist Sadik Hakim shows he has been listening attentively to Thelonious Monk.

Bop would ultimately leave a fair number of artists by the wayside. September In The Rain, to which Bud Powell contributes 16 perfect bars, spotlights

Freddie Webster, a much underrated trumpeter whose beautiful tone and consummate relaxation distinguish him from the upbeat Dizzy. Chet Baker always cited him among his favourites, while Webster may also be justly considered one of the great influences on Miles Davis, who, on Now's *The Time*, signals his musical arrival with a superbly original, remarkably constructed solo.

Boris Vian summed up the Davis sound admirably: "I think it would be impossible to play more laid-back than Miles. (...) He has a curious tone, rather stark and spare, almost without vibrato, absolutely calm." Yet the Miles of this period was still an inexperienced player. Faced with the complexities of Koko, he cedes his place to Dizzy, who also makes up for the shortcomings of Sadik Hakim. Parker, on the other hand, negotiating the key changes with impeccable ease, is total master of his instrument at this breakneck tempo, and he comes up with a flow of ideas of which the cohesion and logic bear testimony to his genius.

On the earlier takes of this piece, the theme of Cherokee (on which it is based) was briefly quoted, while on this version, an indisputable masterpiece, it has disappeared. The ultimate proof that bebop could now stand alone — imposing its own rules, relying on its own majesty.

Adapted by Don WATERHOUSE from the French text of Alain TERCINET

CD 1

1. **JONES/SMITH INC. : SHOE SHINE BOY** (Cahn, Chaplin)
Mx Cl657-1, Vocalion 3441.
2. **GENE KRUPA'S SWING BAND : SWING IS HERE** (Krupa, Eldridge, Berry)
Mx BS 10015-1, Victor 25276
3. **ART TATUM : MIGHTY LAK A ROSE** (Nevin)
Acétate.
4. **TEDDY HILL AND HIS NBC ORCHESTRA : BLUE RHYTHM FANTASY** (Willett, Hill)
Mx BS010211-1, Bluebird B-6989
5. **JAY McSHANN AND HIS ORCHESTRA : HONEYSUCKLE ROSE** (Waller, Razaf)
Acétate.
6. **CAB CALLOWAY AND HIS ORCHESTRA : PICKIN' THE CABBAGE** (Gillespie)
Mx WC2983-A, Vocalion 5467
7. **CLARK MONROE'S BAND : I GOT RHYTHM (GUY'S GOT TO GO)** (G. & I. Gershwin)
Acétate.
8. **MINTON'S PLAYHOUSE BAND : NICE WORK IF YOU CAN GET IT** (G. & I. Gershwin)
Acétate.
9. **MINTON'S PLAYHOUSE BAND : HONEYSUCKLE ROSE (UP ON TEDDY'S HILL)** (Waller, Razaf)
Acétate.
10. **MINTON'S PLAYHOUSE BAND : STARDUST** (Carmichael)
Acétate.
11. **CLARK MONROE'S BAND : CHEROKEE** (Ray Noble)
Acétate.
12. **JAY McSHANN AND HIS ORCHESTRA : SEPIAN BOUNCE** (Hall, McShann)
Mx 70996 - A, Decca 4387
13. **ANDY KIRK AND HIS TWELVE CLOUDS OF JOY : McGHEE SPECIAL** (McGhee)
Mx 71053-A, Decca 4405
14. **LUCKY MILLINDER AND HIS ORCHESTRA : LITTLE JOHN SPECIAL** (Millinder)
Mx 71246-A, Brunswick 03406
15. **COOTIE WILLIAMS SEXTET : FLOOGIE BOO** (Williams, Vinson)
Mx CR346, Hit 8089
16. **COLEMAN HAWKINS : WOODY'N YOU** (Gillespie)
Mx R1000, Apollo 751
17. **COOTIE WILLIAMS AND HIS ORCHESTRA : 'ROUND MIDNIGHT** (Monk, Williams)
Mx T450, Hit/Majestic 7119
18. **TINY GRIMES QUINTET : REDCROSS** (Parker)
Mx S5713-2, Savoy 532

CD 1

1. **JONES/SMITH INC. :**
Carl Smith (tp), Lester Young (ts), Count Basie (p), Walter Page (b), Jo Jones (dm) - Chicago, 8 octobre 1936
2. **GENE KRUPA'S SWING BAND : Roy Eldridge** (tp), Benny Goodman (cl), Chu Berry (ts), Jess Stacy (p), Allan Reuss (g), Israel Crosby (b), Gene Krupa (dm) - NYC, 29 février 1936
3. **ART TATUM** (p), Chocolate Williams (b) - "Gee Haw", NYC, 26 juillet 1941.
4. **TEDDY HILL AND HIS NBC ORCHESTRA : Dizzy Gillespie, Shad Collins, Bill Dillard** (tp), Dickie Wells (tb), Russell Procope (cl, as), Howard Johnson (as), Teddy Hill, Robert Carroll (ts), Sam Allen (p), John Smith (g), Richard Fullbright (b), Bill Beason (dm) - NYC, 17 mai 1937
5. **JAY McSHANN AND HIS ORCHESTRA : Buddy Anderson, Orville Minor** (tp), Bob Gould (tb), Charlie Parker (as), Bob Mahone (ts), Jay McShann (p), Gene Ramey (b), Gus Johnson (dm) - Station KFIH, Wichita, Kansas, 2 décembre 1940
6. **CAB CALLOWAY AND HIS ORCHESTRA : Dizzy Gillespie, Mario Bauza, Lannar Wright** (tp), Tyree Glean (tb, vib), Quentin Enos (g), Keg Johnson (tb), Jerry Blake, Hilton Jefferson (as), Andrew Brown (as, ts), Chu Berry, Walter Thomas (ts), Bennie Payne (p), Danny Barker (g), Milt Hinton (b), Cozy Cole (dm), Cab Calloway (voc, dir) - Chicago, 8 mars 1940
7. **CLARK MONROE'S BAND - Hot Lips Page, Vicor Coulson, Joe Guy** (tp), Rudy Williams (as), Don Byas, Kenmit Scott (ts), Allan Tinney (p), Charlie Christian (cl-g), Ebenezer Paul (b), Taps Miller (dm) - "Clark Monroe's Uptown House", NYC, peut-être 6 mai 1941
8. **MINTON'S PLAYHOUSE BAND : Joe Guy** (tp, voc), Thelmaus Monk (p), Nick Fenton (b), Kenny Clarke (dm) - "Minton's Playhouse", NYC, mai 1941.
9. **MINTON'S PLAYHOUSE BAND : Joe Guy, poss. Dizzy Gillespie** (tp), Don Byas (ts), inconnu (p), Charlie Christian (g), inconnu (b), inconnu (dm) - "Minton's Playhouse", NYC, mai 1941.
10. **MINTON'S PLAYHOUSE BAND : Dizzy Gillespie** (tp), Kenny Kersey (p), Nick Fenton (b), Kenny Clarke (dm) - "Minton's Playhouse", NYC, mai 1941.
11. **CLARK MONROE'S BAND : Charlie Parker** (as), Allan Tinney (p), Ebenezer Paul (b), autres musiciens inconnus - "Clark Monroe's Uptown House", NYC, 1942
12. **JAY McSHANN AND HIS ORCHESTRA : Buddy Anderson, Bob Merrill, Orville Minor** (tp), Lawrence Anderson, Taswell Baird (tb), Charlie Parker, John Jackson (as), Fred Culliver, Bob Mahone (ts), James Coe (bs), Jay McShann (p), Leonard Enos (g), Gene Ramey (b), Harold "Doc" West (dm) - NYC, 2 juillet 1942
13. **ANDY KIRK AND HIS TWELVE CLOUDS OF JOY : Howard McGhee** (tp, arr), Johnny Burris, Harry Lawson (tp), Ted Donelly, Milton Robinson (tb), John Harrington (cl, as), Ben Smith (as), Edward Inge (cl, ts), Al Sears (as), Kenny Kersey (p), Floyd Smith (g), Booker Collins (b), Ben Thigpen (dm), Andy Kirk (dir) - NYC, 14 juillet 1942
14. **LUCKY MILLINDER AND HIS ORCHESTRA : William Scott, Dizzy Gillespie, Nelson Bryant** (tp), George Stevenson, Joe Britton (tb), Tab Smith, Billy Bowen (as), Stafford Simon, Dave Young (as), Ernest Purce (bs), Bill Doggett (p), Trevor Bacon (g), Nick Fenton (b), Panama Francis (dm), Lucky Millinder (dir) - NYC, 29 juillet 1942
15. **COOTIE WILLIAMS SEXTET : Cootie Williams** (tp, dir), Eddie "Cleanhead" Vinson (as, voc), Eddie Lockjaw Davis (ts), Bud Powell (p), Norman Keenan (b), Sylvester Payne (dm) - NYC, 4 janvier 1944
16. **COLEMAN HAWKINS AND HIS ORCHESTRA : Dizzy Gillespie, Vic Coulson, Ed Vanderveer** (tp), Leonard Lowry, Leo Parker (as), Coleman Hawkins, Don Byas, Ray Abrams (ts), Budd Johnson (ts, bs), Clyde Hart (p), Oscar Pettiford (b), Max Roach (dm) - NYC, 16 février 1944
17. **COOTIE WILLIAMS AND HIS ORCHESTRA : Cootie Williams** (tp, dir), Perry Treadwell, Lannar Wright, Tommy Stevenson (tp), Burke Horton, Ed Glover (tb), Eddie "Cleanhead" Vinson, Frank Powell (as), Sam "The Man" Taylor, Lee Pope (bs), Eddie de Venetis (bs), Bud Powell (p), Leroy Kirkland (g), Carl Pratt (b), Sylvester Payne (dm) - NYC, 22 août 1944
18. **TINY GRIMES QUINTET : Charlie Parker** (as), Clyde Hart (p), Tiny Grimes (g), Jimmy Buns (b), Harold "Doc" West (dm) - NYC, 15 septembre 1944

CD 1

1. **JONES/SMITH INC. : SHOE SHINE BOY** (Cahn, Chaplin)
Mx Cl657-1, Vocalion 3441.
2. **GENE KRUPA'S SWING BAND : SWING IS HERE** (Krupa, Eldridge, Berry)
Mx BS 10015-1, Victor 25276
3. **ART TATUM : MIGHTY LAK A ROSE** (Nevin)
Acétate.
4. **TEDDY HILL AND HIS NBC ORCHESTRA : BLUE RHYTHM FANTASY** (Willett, Hill)
Mx BS010211-1, Bluebird B-6989
5. **JAY McSHANN AND HIS ORCHESTRA : HONEYSUCKLE ROSE** (Waller, Razaf)
Acétate.
6. **CAB CALLOWAY AND HIS ORCHESTRA : PICKIN' THE CABBAGE** (Gillespie)
Mx WC2983-A, Vocalion 5467
7. **CLARK MONROE'S BAND : I GOT RHYTHM (GUY'S GOT TO GO)** (G. & I. Gershwin)
Acétate.
8. **MINTON'S PLAYHOUSE BAND : NICE WORK IF YOU CAN GET IT** (G. & I. Gershwin)
Acétate.
9. **MINTON'S PLAYHOUSE BAND : HONEYSUCKLE ROSE (UP ON TEDDY'S HILL)** (Waller, Razaf)
Acétate.
10. **MINTON'S PLAYHOUSE BAND : STARDUST** (Carmichael)
Acétate.
11. **CLARK MONROE'S BAND : CHEROKEE** (Ray Noble)
Acétate.
12. **JAY McSHANN AND HIS ORCHESTRA : SEPIAN BOUNCE** (Hall, McShann)
Mx 70996 - A, Decca 4387
13. **ANDY KIRK AND HIS TWELVE CLOUDS OF JOY : McGHEE SPECIAL** (McGhee)
Mx 71053-A, Decca 4405
14. **LUCKY MILLINDER AND HIS ORCHESTRA : LITTLE JOHN SPECIAL** (Millinder)
Mx 71246-A, Brunswick 03406
15. **COOTIE WILLIAMS SEXTET : FLOOGIE BOO** (Williams, Vinson)
Mx CR346, Hit 8089
16. **COLEMAN HAWKINS : WOODY'N YOU** (Gillespie)
Mx R1000, Apollo 751
17. **COOTIE WILLIAMS AND HIS ORCHESTRA : 'ROUND MIDNIGHT** (Monk, Williams)
Mx T450, Hit/Majestic 7119
18. **TINY GRIMES QUINTET : REDCROSS** (Parker)
Mx S5713-2, Savoy 532

CD 1

1. **JONES/SMITH INC. :**
Carl Smith (tp), Lester Young (ts), Count Basie (p), Walter Page (b), Jo Jones (dm) - Chicago, 8 octobre 1936
2. **GENE KRUPA'S SWING BAND :** Roy Eldridge (tp), Benny Goodman (cl), Chu Berry (ts), Jess Stacy (p), Allan Reuss (g), Israel Crosby (b), Gene Krupa (dm) - NYC, 29 février 1936
3. **ART TATUM :** Chocolate Williams (b) - "Gee Haw", NYC, 26 juillet 1941.
4. **TEDDY HILL AND HIS NBC ORCHESTRA :** Dizzy Gillespie, Shad Collins, Bill Dillard (tp), Dickie Wells (tb), Russell Procope (cl, as), Howard Johnson (as), Teddy Hill, Robert Carroll (ts), Sam Allen (p), John Smith (g), Richard Fullbright (b), Bill Beason (dm) - NYC, 17 mai 1937
5. **JAY McSHANN AND HIS ORCHESTRA :** Buddy Anderson, Orville Minor (tp), Bob Gould (tb), Charlie Parker (as), Bob Mahone (ts), Jay McShann (p), Gene Ramey (b), Gus Johnson (dm) - Station KFIH, Wichita, Kansas, 2 décembre 1940
6. **CAB CALLOWAY AND HIS ORCHESTRA :** Dizzy Gillespie, Mario Bauza, Lannar Wright (tp), Tyree Glean (tb, vib), Quentin Enos (g), Keg Johnson (tb), Jerry Blake, Hilton Jefferson (as), Andrew Brown (as, ts), Chu Berry, Walter Thomas (ts), Bennie Payne (p), Danny Barker (g), Milt Hinton (b), Cozy Cole (dm), Cab Calloway (voc, dir) - Chicago, 8 mars 1940
7. **CLARK MONROE'S BAND - Hot Laps Page, Vicor Coulson, Joe Guy (tp), Rudy Williams (as), Don Byas, Kenmit Scott (ts), Allan Tinney (p), Charlie Christian (cl-g), Ebenezer Paul (b), Taps Miller (dm) - "Clark Monroe's Uptown House", NYC, peut-être 6 mai 1941**
8. **MINTON'S PLAYHOUSE BAND :** Joe Guy (tp, voc), Thelmonis Monk (p), Nick Fenton (b), Kenny Clarke (dm) "Minton's Playhouse", NYC, mai 1941.
9. **MINTON'S PLAYHOUSE BAND :** Joe Guy, poss. Dizzy Gillespie (tp), Don Byas (ts), inconnu (p), Charlie Christian (g), inconnu (b), inconnu (dm) - "Minton's Playhouse", NYC, mai 1941.
10. **MINTON'S PLAYHOUSE BAND :** Dizzy Gillespie (tp), Kenny Kersey (p), Nick Fenton (b), Kenny Clarke (dm) "Minton's Playhouse", NYC, mai 1941.
11. **CLARK MONROE'S BAND :** Charlie Parker (as), Allan Tinney (p), Ebenezer Paul (b), autres musiciens inconnus "Clark Monroe's Uptown House", NYC, 1942
12. **JAY McSHANN AND HIS ORCHESTRA :** Buddy Anderson, Bob Merrill, Orville Minor (tp), Lawrence Anderson, Taswell Baird (tb), Charlie Parker, John Jackson (as), Fred Culliver, Bob Mahone (ts), James Coe (bs), Jay McShann (p), Leonard Enos (g), Gene Ramey (b), Harold "Doc" West (dm) - NYC, 2 juillet 1942
13. **ANDY KIRK AND HIS TWELVE CLOUDS OF JOY :** Howard McGhee (tp, arr), Johnny Burris, Harry Lawson (tp), Ted Donelly, Milton Robinson (tb), John Harrington (cl, as), Ben Smith (as), Edward Inge (cl, ts), Al Sears (as), Kenny Kersey (p), Floyd Smith (g), Booker Collins (b), Ben Thigpen (dm), Andy Kirk (dir) - NYC, 14 juillet 1942
14. **LUCKY MILLINDER AND HIS ORCHESTRA :** William Scott, Dizzy Gillespie, Nelson Bryant (tp), George Stevenson, Joe Britton (tb), Tab Smith, Billy Bowen (as), Stafford Simon, Dave Young (as), Ernest Purce (bs), Bill Doggett (p), Trevor Bacon (g), Nick Fenton (b), Panama Francis (dm), Lucky Millinder (dir) - NYC, 29 juillet 1942
15. **COOTIE WILLIAMS SEXTET :** Cootie Williams (tp, dir), Eddie "Cleanhead" Vinson (as, voc), Eddie Lockjaw Davis (ts), Bud Powell (p), Norman Keenan (b), Sylvester Payne (dm) - NYC, 4 janvier 1944
16. **COLEMAN HAWKINS AND HIS ORCHESTRA :** Dizzy Gillespie, Vic Coulson, Ed Vanderveer (tp), Leonard Lowry, Leo Parker (as), Coleman Hawkins, Don Byas, Ray Abrams (ts), Budd Johnson (ts, bs), Clyde Hart (p), Oscar Pettiford (b), Max Roach (dm) - NYC, 16 février 1944
17. **COOTIE WILLIAMS AND HIS ORCHESTRA :** Cootie Williams (tp, dir), Perry Treadwell, Lannar Wright, Tommy Stevenson (tp), Burke Horton, Ed Glover (tb), Eddie "Cleanhead" Vinson, Frank Powell (as), Sam "The Man" Taylor, Lee Pope (bs), Eddie de Venetis (bs), Bud Powell (p), Leroy Kirkland (g), Carl Pratt (b), Sylvester Payne (dm) - NYC, 22 août 1944
18. **TINY GRIMES QUINTET :** Charlie Parker (as), Clyde Hart (p), Tiny Grimes (g), Jimmy Buns (b), Harold "Doc" West (dm) NYC, 15 septembre 1944

CD 2

1. **BILLY ECKSTINE AND HIS ORCHESTRA : BLOWING THE BLUES AWAY** (Eckstine)
Mx 120-7, Audio Lab AL-1549
2. **CLYDE HART AND HIS ORCHESTRA : LITTLE BENNY** (Harris)
Mx 5770, Savoy 598
3. **COLEMAN HAWKINS QUARTET : DRIFTING ON A REED** (Thomas)
Mx : inconnue, Joe Davis 8250
4. **SARAH VAUGHAN AND HER ALL STARS : INTERLUDE** (Gillespie, Paparelli, Keener)
Mx 3006, Continental 6031
5. **CLYDE HART'S ALL STARS : SORTA KINDA** (Young)
Mx W3307, Continental 6005
6. **DIZZY GILLESPIE SEXTET : BE-BOP** (Gillespie)
Mx W1226, Manor 5000
7. **OSCAR PETTIFORD AND HIS 18 ALL STARS : SOMETHING FOR YOU** (Pettiford)
Mx W1218, Manor 1034
8. **EARL HINES AND HIS ORCHESTRA : AT THE EL GROTTO** (Hines, Scott)
Mx ARA1063, Ara RM 127
9. **BOYD RAEBURN AND HIS ORCHESTRA : A NIGHT IN TUNISIA** (Gillespie, Paparelli)
Mx AG542-2, Guild 107
10. **WOODY HERMAN AND HIS ORCHESTRA : APPLE HONEY** (Herman)
Mx CO 34289-3, Columbia 36803
11. **BILLY ECKSTINE AND HIS ORCHESTRA : OPUS X** (Malachi)
Radio transcription (AFRS "Jubilee")
12. **DIZZY GILLESPIE AND HIS ALL STAR QUINTET : SALT PEANUTS** (Gillespie)
Mx G565-A1, Guild 1003
13. **DIZZY GILLESPIE AND HIS ALL STAR QUINTET : HOT HOUSE** (Danerson)
Mx G568-A1, Guild 1003
14. **HOWARD MCGHEE : MAD HYPE** (McGhee)
Mx : inconnue, Modern Music 20-608
15. **FRANK SOCOLOW QUINTET : SEPTEMBER IN THE RAIN** (Dubin, Warren)
Mx : inconnue, Duke 115
16. **DEXTER GORDON : DEXTER MINOR MAD** (Gordon)
Mx S5844-1, Savoy 612
17. **CHARLIE PARKER'S RE BOPPERS : NOW'S THE TIME** (Parker)
Mx S5851-4, Savoy 573
18. **CHARLIE PARKER'S BE BOP BOYS : KOKO** (Parker)
Mx S5853-2, Savoy 597

CD 2

1. **BILLY ECKSTINE AND HIS ORCHESTRA** : Dizzy Gillespie, Shorty McConnell, Gail Brockman, Marion Hazel (tp), Billy Eckstine (voc, v-br, dir), Gerald Valentine, Taswell Baird, Howard Scott, Chips Outcalt (tb), John Jackson, Bill Frazier (as), Gene Ammons, Dexter Gordon (ts), Leo Parker (bs), John Malachi (p), Connie Wainwright (g), Tommy Potter (b), Art Blakey (dm) - NYC, 5 décembre 1944
2. **CLYDE HART AND HIS ORCHESTRA** : Benny Harris (tp), Herbie Fields (as, ts), Budd Johnson (ts), Clyde Hart (p), Chuck Wayne (g), Oscar Pettiford (b), Denzil Best (dm) - NYC, 19 décembre 1944
3. **COLEMAN HAWKINS QUARTET** : Coleman Hawkins (as), Thelonious Monk (p), Edward "Bass" Robinson (b), Denzil Best (dm) - NYC, 19 octobre 1944
4. **SARAH VAUGHAN AND HER ALL STARS : DIZZY GILLESPIE** (tp,p), Aaron Sachs (cl), Georgie Auld (ts), Leonard Feather (p), Chuck Wayne (g), Jack Lesberg (b), Morey Feld (dm) - NYC, 31 décembre 1944
5. **CLYDE HART'S ALL STARS** : Dizzy Gillespie (tp), Trummy Young (tb, voc), Charlie Parker (as), Don Byas (ts), Clyde Hart (p), Mike Bryan (g), Al Hall (b), Specs Powell (dm) - NYC, 4 janvier 1945
6. **DIZZY GILLESPIE SEXTET** : Dizzy Gillespie (tp), Trummy Young (tb), Don Byas (ts), Clyde Hart (p), Oscar Pettiford (b), Shelly Manne (dm) - NYC, 9 janvier 1945
7. **OSCAR PETTIFORD AND HIS 18 ALL STARS** : Dizzy Gillespie, Bill Coleman, Benny Harris, inconnu (tp), Trummy Young, Vic Dickenson, inconnu (tb), Johnny Bothwell, inconnu (as), Don Byas, inconnu (ts), Serge Chaloff (bs), Clyde Hart (p), Al Casey (g), Oscar Pettiford (b), Shelly Manne (dm) - NYC, 9 janvier 1945
8. **EARL HINES AND HIS ORCHESTRA** : Willie Cook, Arthur Walker, Vernon Smith, Palmer Davis (tp), Bennie Green, Mack Lewis, Clifford Small, Drue Bess (tb), Scoops Carey, Lloyd Smith (as), Wardell Gray, Kermit Scott (ts), John Williams (bs), Earl Hines (p, dir), Rene Hall (g), Bill Thompson (vib), Gene Thomas (b), Chick Booth (dm) - Los Angeles, septembre 1945
9. **BOYD RAEBURN AND HIS ORCHESTRA** : Dizzy Gillespie (tp,arr), Tommy Allison, Stan Fishelson, Benny Harris (tp), Walter Robertson (tp, tb), Jack Carmen, Ollie Wilson, Trummy Young (tb), Johnny Bothwell, Hal McKusick (as), Al Cohn, Joe Magro (ts), Serge Chaloff (bs), Boyd Raeburn (basse-s, dir), Ike Carpenter (p), Steve Jordan (g), Oscar Pettiford (b), Shelly Manne (dm) - NYC, 26 janvier 1945
10. **WOODY HERMAN AND HIS ORCHESTRA** : Sonny Berman, Pete Candoli, Chuck Frankhauser, Carl Warwick, Ray Wetzel (tp), Bill Harris, Ed Kiefer, Ralph Pfeiffer (b), Woody Herman (cl, as, dir), Sam Marowitz, John LaPorta (as), Pete Mondello, Flip Phillips (ts), Stubby DeSair (bs), Ralph Burns (p), Billy Bauer (g), Marjorie Hyams (vib), Charley Jackson (b), Dave Tough (dm) - NYC, 19 février 1945
11. **BILLY ECKSTINE AND HIS ORCHESTRA** : prob. Gail Brockman, Marion Hazel, Shorty McConnell, Fats Navarro (tp), Billy Eckstine (tp, dir), Taswell Baird, Chips Outcalt, Howard Scott, Jerry Valentine (tb), John Jackson, Bill Frazier (as), Gene Ammons, Budd Johnson (ts), Leo Parker (bs), John Malachi (p, arr), Connie Wainwright (g), Tommy Potter (b), Art Blakey (dm), Hollywood, prob. février/mars 1945
12. **DIZZY GILLESPIE AND HIS ALL STAR QUINTET** : Dizzy Gillespie (tp, voc), Charlie Parker (as), Al Haig (p), Curley Russell (b), Sidney Catlett (dm) - NYC 11 mai 1945.
13. **Idem** (12)
14. **HOWARD MCGHEE AND HIS ORCHESTRA** : Howard McGhee (tp), Teddy Edwards, James D.King (ts), Vernon Biddle (p), Bob Kesserion (b), Roy Porter (dm) - Hollywood, septembre 1945
15. **FRANK SOCOLOW QUINTET** : Freddie Webster (tp), Frank Socolow (ts), Bud Powell (p), Leonard Gaskin (b), Irv Kluger (dm), NYC, 2 mai 1945
16. **DEXTER GORDON : DEXTER GORDON** (ts), Argonne Thornton (Sadik Hakim) (p), Gene Raney (b), Eddie Nicholson (dm) NYC, 30 octobre 1945
17. **CHARLIE PARKER'S RE BOPPERS** : Miles Davis (tp), Charlie Parker (as), Argonne Thornton (Sadik Hakim) (p), Curley Russell (b), Max Roach (dm) - NYC, 26 novembre 1945
18. **CHARLIE PARKER'S BE BOP BOYS** : Dizzy Gillespie (tp, p), Charlie Parker (as), Argonne Thornton (Sadik Hakim) (p), Curley Russell (b), Max Roach (dm) - NYC, 26 novembre 1945

BIRTH OF BE BOP

WICHITA - NEW YORK - 1940-1945



OSCAR PETTIFORD

MAX ROACH

DON BYAS

DIZZY GILLESPIE

GEORGES WALLINGTON

TEMEAU & ASSOCIES S.A.

1961 reprint BURT XANO

La plus grande révolution que le jazz ait connue ne naquit pas en un seul jour. Nombre d'esquisses passionnantes lui furent nécessaires avant de triompher.

"I was working over Cherokee, and found (...) I could play the thing I'd been hearing. I came alive."

(Charlie Parker)

CD1

1. JONES/SMITH INC. :
SHOE SHINE BOY (Cohn, Chaplin) 1936 2'57
2. GENE KRUPA'S SWING BAND :
SWING IS HERE (Krupa, Eldridge, Berry) 1936 2'53
3. ART TATUM :
MIGHTY LAK A ROSE (Neville) 1941 3'36
4. TEDDY HILL AND HIS NBC ORCHESTRA :
BLUE RHYTHM FANTASY (Willen, Hill) 1937 2'39
5. JAY McSHANN AND HIS ORCHESTRA :
NONEYSUCKLE ROSE (Weller, Russell) 1940 2'56
6. CAB CALLOWAY AND HIS ORCHESTRA :
PICKIN' THE CABBAGE (Gillespie) 1940 2'45
7. CLARK MONROE'S BAND : I GOT RHYTHM
(GUY'S GOT TO GO) (B. & L. Goodwin) 1941 2'25
8. MINTON'S PLAYHOUSE BAND :
NICE WORK IF YOU CAN GET IT (B. & L. Goodwin) 1941 4'00
9. MINTON'S PLAYHOUSE BAND :
NONEYSUCKLE ROSE (UP ON TEDDY'S HILL)
(Weller, Russell) 1941 6'11
10. MINTON'S PLAYHOUSE BAND :
STARDUST (Cornish) 1941 3'24
11. CLARK MONROE'S BAND :
CHEROKEE (Ray Noble) 1942 2'45
12. JAY McSHANN AND HIS ORCHESTRA :
SEPIAN BOUNCE (Hall, McShann) 1943 3'11
13. ANDY KIRK AND HIS TWELVE CLOUDS OF JOY :
McNEE SPECIAL (McNeese) 1942 2'49
14. LUCKY MILLINDER AND HIS ORCHESTRA :
LITTLE JOHN SPECIAL (Millinder) 1942 3'04
15. COOTIE WILLIAMS SEXTET :
FLOOGIE BOO (Williams, Vlassos) 1944 2'36
16. COLEMAN HAWKINS :
WOODY'N YOU (Gillespie) 1944 2'57
17. COOTIE WILLIAMS AND HIS ORCHESTRA :
'ROUND MIDNIGHT (Mason, Williams) 1944 3'13
18. TINY GRIMES QUINTET :
REDCROSS (Parker) 1944 3'07

CD2

1. BILLY ECKSTINE AND HIS ORCHESTRA :
BLOWING THE BLUES AWAY (Eckstine) 1944 3'05
2. CLYDE HART AND HIS ORCHESTRA :
LITTLE BENNY (Hart) 1944 2'38
3. COLEMAN HAWKINS QUARTET :
DRIFTING ON A REED (Thomas) 1944 3'03
4. SARAH VAUGHAN AND HER ALL STARS :
INTERLUDE (Gillespie, Paparelli, Kanner) 1944 2'29
5. CLYDE HART'S ALL STARS :
SORTA KINDA (Young) 1949 2'43
6. DIZZY GILLESPIE SEXTET :
BE-BOP (Gillespie) 1949 3'06
7. OSCAR PETTIFORD AND HIS 18 ALL STARS :
SOMETHING FOR YOU (Pettiford) 1948 2'28
8. EARL HINES AND HIS ORCHESTRA :
AT THE EL OROTTO (Hines, Scott) 1949 2'55
9. ROYD RAEBURN AND HIS ORCHESTRA :
A NIGHT IN TUNISIA (Gillespie, Paparelli) 1949 3'17
10. WOODY HERMAN AND HIS ORCHESTRA :
APPLE NONEY (Herman) 1949 3'18
11. BILLY ECKSTINE AND HIS ORCHESTRA :
OPUS X (Malachuk) 1949 2'31
12. DIZZY GILLESPIE AND HIS ALL STAR QUINTET :
SALT PEANUTS (Gillespie) 1949 3'13
13. DIZZY GILLESPIE AND HIS ALL STAR QUINTET :
NOT NOUSE (Dameron) 1949 3'06
14. HOWARD MCGHEE :
MAD NYE (McGhee) 1949 2'58
15. FRANK SOCOLOW QUINTET :
SEPTEMBER IN THE RAIN (Noble, Warren) 1948 2'47
16. DEXTER GORDON :
DEXTER MINOR MAD (Gordons) 1949 2'40
17. CHARLIE PARKER'S RE BOPPERS :
NOW'S THE TIME (Parker) 1949 3'15
18. CHARLIE PARKER'S BE BOP BOYS :
KOKO (Parker) 1949 2'53

LIVRET EN FRANÇAIS 40 PAGES/26 PHOTOS / ENGLISH NOTES INSIDE THE BOOKLET

CATALOGUE SUR SIMPLE DEMANDE AU (1) 43 74 90 24 / DIRECTION ARTISTIQUE TEXTES ET ICONOGRAPHIE
ALAIN TERCINET / DISCOGRAPHIE DANIEL NEVER / ADAPTATION ANGLAISE DON WATERHOUSE / SUR UNE
IDEE DE FRANCK BERGEROT / CONCEPTION NOËL HERVÉ, PATRICK FRÈMEAUX & CLAUDE COLOMBINI
PRODUCTION : FRÈMEAUX & ASSOCIÉS S.A., 20 RUE ROBERT GIRAUDINEAU, 94300 VINCENNES, FRANCE
TÉL (33 1) 43 74 90 24 / FAX (33 1) 43 65 24 22 / ADMINISTRATION CHRISTELLE MAURICE
PHOTOS : X / CONTRÔLE : BERNARD FRÈMEAUX / TRANSFERT ET MASTERING : PARELIES
DISTR **MIGHTY & DAY** 30 BIS RUE DU SAULY, 93210 LA PLAINE ST DENIS, TÉL 49 17 88 50, FAX 48 20 02 75

FRÈMEAUX & ASSOCIÉS

FA 046

ND 228

